

Decisiones metodológicas para lo inclasificable en el archivo de Edgardo A. Vigo.

Ana Bugnone (IdIHCS, FaHCE, UNLP – CONICET)

Julia Cisneros (FBA y FaHCE, UNLP)

Introducción

Este trabajo tiene como objetivo presentar las tensiones que se originan en la organización del material de archivo del artista vanguardista argentino Edgardo Antonio Vigo (1928–1997) y los problemas —y potencialidades— que se producen frente a las decisiones metodológicas para establecer categorías de ordenamiento del archivo.

Partimos de la idea de que el archivo de Vigo tiene particularidades que redundan en una doble configuración: por un lado, se sostiene la necesidad de hacerlo legible y mantener una organización para facilitar las búsquedas y promover la autonomía de los usuarios; por otro lado, las características de los propios documentos allí domiciliados y de la obra de Vigo, complejizan cualquier ordenamiento que se pretenda definitivo.

En base a esta problemática, analizaremos algunos casos específicos que dan cuenta de la idea de que lo inclasificable en el archivo de Vigo genera lo que hemos llamado un *archivo flexible*.

Esta cuestión se acrecienta si tenemos en cuenta que este archivo genera una idea de completitud respecto de la obra y la vida artística de Vigo, un espacio que, aparentemente, ofrece respuestas a todas las preguntas sobre el artista. Como señala Miguel Dalmaroni, pensando el archivo de J. J. Saer: “Los archivos amenazan con aplastarnos bajo esa clase de materiales en que puede convertirse todo lo que guardan, pero a la vez es la fascinación aurática del archivero por tocar ese cuerpo auténtico, original y único del vestigio lo que nutre una creencia de archivo, la trampa de su efecto de verdad: que todo lo que se guarda ahí es atestación palpable de que el fantasma estuvo vivo, su mano activa sobre el papel que lleva ahora las marcas de la letra de su cuerpo” (2010: 23). A partir de una serie de problemas que surgen al establecer un orden en el archivo de Vigo, estas cuestiones ligadas al fetiche y la totalidad aparecen en toda su complejidad.

El archivo y la obra de Vigo se encuentran bajo la custodia y administración del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV), perteneciente a la Fundación de las Artes Visuales de La Plata. Desde 1997, se trabaja allí para generar espacios de libre accesibilidad y preservación del material, así como para la difusión y circulación de la obra artística de Vigo. En los últimos años, a partir de la progresiva

profesionalización del personal que trabaja en el CAEV de forma voluntaria⁶³, además del ordenamiento y conservación del archivo, se planteó la necesidad de la digitalización de una de sus series más consultadas, indispensable para su uso en investigaciones y exposiciones. Asimismo, la catalogación es otro de los desafíos actuales, tanto como la visibilización y circulación de la obra de Vigo en exposiciones en Argentina y diversas partes del mundo.

Edgardo Antonio Vigo fue un artista platense, vanguardista y experimental, fuertemente ligado a la práctica y las teorías de las vanguardias europeas, así como interesado en las tendencias latinoamericanas innovadoras tanto del lenguaje como del pensamiento artístico. Desde 1953 hasta su muerte, produjo una diversidad de obras que iban de las xilografías a las ediciones, de las propuestas de acción al arte correo, de los objetos a las performances. El objetivo de comunicar y provocar estaba en el centro de sus producciones artísticas. Se dedicó, además, a estudiar las teorías del arte contemporáneo, interpretarlas y generar nuevas ideas, que frecuentemente publicaba en artículos y algunos libros.

La obra de Vigo fue poco difundida en Argentina durante su vida, aunque valorada en el exterior, y actualmente es reivindicada tanto a nivel local como internacional. Vigo es considerado un pionero del arte correo y de las publicaciones y ediciones experimentales, asimismo, las características de su trabajo artesanal con el papel y la calidad de sus xilografías forman parte del reconocimiento actual de su obra.

El CAEV, usina permanente de caos creativo

El Centro de Arte Experimental Vigo inicia sus actividades en el año 1997. Se encuentra emplazado en la ciudad de la Plata, lo coordinan Ana María Gualtieri y Mariana Santamaría, quienes poseen la custodia de la obra de E. A. Vigo. Recientemente, se ha incorporado la obra de Carlos Pacheco (1932–2009). De la primera etapa, Ana María Gualtieri recuerda que “[Vigo] era un hombre caótico. Cuando yo fui a buscar las cosas a su casa, había un hall como este, una caja fuerte llena de cosas, escritorios tapados, sillones tapados. Pero él encontraba las cosas. Cuando yo le dije ‘vamos a acomodarlas’, no me dio pelota, me dijo que el tiempo de él no lo iba a gastar en eso. Era totalmente anárquico, en lo único que él tuvo un criterio archivístico, (...) fue en el archivo de *Biopsia*, es lo más organizado que hay, lo demás estaba en unas bibliotecas como está ahora, pero sin orden.” (entrevista, 7 de febrero de 2017).

Si bien el CAEV ha recibido un importante apoyo para la digitalización del material a partir del subsidio otorgado por la Universidad de Harvard en el marco del *Program for Latin American Libraries and Archives* a comienzos de 2013⁶⁴, se maneja principalmente con financiamiento autogestivo.

Como señalamos al comienzo, el trabajo sobre el archivo se realiza principalmente por los voluntarios e investigadores, algunos de ellos con intereses puntuales, otros, se acercan de manera espontánea, a

⁶³ En este momento, se trata de dos museólogas, dos historiadores del arte, una socióloga, una profesora en letras, una experta en archivos, una diseñadora en comunicación visual, una comunicadora social, una restauradora, una arquitecta, dos músicos.

⁶⁴ Sobre el marco en el cual se desarrolló este proyecto y las decisiones en la digitalización del material de *Biopsia*, puede consultarse la ponencia “Experiencia de preservación digital del archivo de Edgardo Antonio Vigo”, donde Ana Bugnone y Mariana Santamaría (2013), argumentan sobre la importancia de digitalizar este archivo puesto que es el más consultado y el único que E. A. Vigo organizó en vida.

quienes se les asignan series con temas específicos.

Señala Gualtieri en la entrevista citada, que la vitalidad del archivo radica en su unidad, “Vigo nunca se vendió, yo creo que el archivo no se tiene que vender, porque nos han ofrecido comprar partes del archivo pero la unidad del archivo es fundamental” (entrevista, 7 de febrero de 2017). La preservación de esta totalidad de la documentación y de la obra no es menor al momento de pensar la complejidad de este archivo, en tanto es una política que impacta directamente en la identidad del mismo. El entrecruzamiento del material y las tensiones que ello implica para organizarlo, son posibles porque, en primera instancia, se encuentra en un mismo espacio físico, susceptible de ser manipulado por quien lleve adelante su investigación.

Hemos dicho que la única serie organizada en vida por E. A. Vigo es *Biopsia*. La misma consta de treinta y cuatro cajas que abarcan desde sus primeros trabajos en 1953 hasta 1997, dispuestas por el artista en forma cronológica. Desde la caja número cinco (1961–1965) les dio el nombre de *Biopsia* y les otorgó un índice con identificación de trabajos, exposiciones, artículos, catálogos, fotografías, manuscritos, correspondencia, entre otros materiales. *Biopsia* podría pensarse como un *curriculum* pormenorizado del artista y, como veremos, muchas veces sirve como columna vertebral para comprender la simultaneidad de sus producciones. Sin embargo, hay una serie de documentos paralelos recopilados con posterioridad que se encuentran ordenados por año, corresponden al Archivo de Documentos Colaterales pero que E. A. Vigo no seleccionó, por lo que se encuentran apartados de la serie *Biopsia* original.



Las series que completan el Fondo Documental fueron organizadas posteriormente. A continuación y con fines esclarecedores, esbozamos una posible división del Fondo, no exenta de tensiones y discusiones en torno a los materiales y las hibridaciones que entre ellos se producen. El siguiente cuadro señala los

múltiples espacios de actividad creativa sobre los que E. A Vigo desarrolló sus propuestas:

| | |
|--|--|
| Documentos personales | Biopsia (1961–1997) |
| | Documentos Previos (1953–1960). |
| Exposiciones | Expo Internacional de Novísima poesía (1969) Expo/Internacional de proposiciones a realizar (1971) Última Exposición de Arte Correo (1975) Anteproyecto de proyecto de un pretendido panorama abarcativo (1991) Sras. y Sres. (1993) 1954–1994 (1994) Vigo – poeta de la distancia (1997) |
| Arte Correo | Obras Estampillas Sellos Sobres |
| Obra | Propia Objetos/Cosas Poesías Xilografías Arte correo Señalamientos/ Proposiciones de Acción. |
| | Colaborativa G.G. Marx (Marx–Vigo) 1977–1983. |
| Fotografías/ Diapositivas/ Videos/ Documentos sonoros | |
| Libros y Publicaciones | Revistas publicadas: DRKW (1958 a 1960) WC (1960) Diagonal Cero (1962–1968) Hexágono (1971–1975) |
| | Libros publicados: Poèmes Mathématiques Baroques . París, Contexte, 1967. 2da. edición: París, Agentzia, 1968. De la poesía proceso a la poesía para y/o a realizar . La Plata, Editorial Diagonal Cero, 1969. Sellado a mano . La Plata, Editorial Hexágono '71, 1974. Veinte números de Nuestro libro internacional de estampillas y matasellos (1979 a 1993) Tres volúmenes del Libro internacional (1976, 1977, 1978–1980) |
| | Libros no publicados/ Reescrituras: Traducciones Completas Traducciones Parciales Artículos Libros |
| Documentos/ Obras y Publicaciones de otros artistas | |
| Correspondencias | |
| Sub–fondo Museo de la Xilografía | |

¿Cómo ordenar?

Si bien el orden parece un aspecto fundamental del archivo, algunas preguntas que discuten el ordenamiento anterior son: ¿cómo es posible ordenar sin amputar?, ¿cuál es el límite en que el orden del archivo beneficia su legibilidad o, por el contrario, atenta contra su vitalidad? Por lo anterior, los problemas metodológicos en la organización del archivo son, al mismo tiempo, ontológicos: ¿cómo clasificar si las categorías se superponen?, ¿es necesario establecer criterios fijos, de una vez y para siempre?, ¿cómo se ordena lo que se desplaza?, en definitiva, ¿qué hacer con lo inclasificable? Estas preguntas implican problemas pero también abren el camino a pensar un *archivo flexible*, nos interrogan por el arconte (Derrida, 1997) y cuestionan la fijeza de criterios preestablecidos y el dominio único y cerrado del archivo.

Ordenar según el diccionario de de la Real Academia Española corresponde a “colocar algo o a alguien de acuerdo con un plan o de modo conveniente”, por su parte, *organizar* refiere a la manera de “establecer o reformar algo para lograr un fin, coordinando las personas y los medios adecuados”.

La primera refiere a determinada espacialidad de esos materiales, un plan concebido a priori respecto de eso que se ordena. Organizar, en cambio, destaca la existencia y la coordinación, refiere a personas y acuerdos para una determinada legibilidad del material.

El desafío que se plantea en el CAEV, las decisiones metodológicas para lo inclasificable, radican en que para la organización del material existente se cruzan dos lógicas disímiles: la de la legibilidad que implica cierto orden tanto para la búsqueda como para la comprensión y la del propio archivo que significa caos, entrecruzamientos, vitalidad. Se intenta evitar así el predominio de las lógicas establecidas de antemano, puesto que, de ser así, lo que no estuviese dentro de una categoría debería ser desechado a la manera positivista.

Algunas preguntas específicas que surgen a raíz del problema de la organización son, entre otras: ¿las carpetas de Xilografía son material perteneciente al sub-fondo Museo de la Xilografía o corresponden a la categoría “Publicaciones”? ¿“Fotografías/ Diapositivas/ Videos/ Documentos sonoros” corresponden a una serie o en algunos casos deberían unirse a las propuestas respectivas como registro de las mismas?, ¿pueden separarse las muestras específicas de la obra total? Como es claro, cualquier decisión resultará arbitraria y susceptible de ser modificada a lo largo del tiempo.

El trabajo en el CAEV indica un camino que es sinuoso porque, justamente, no tiene modelos anteriores, como señala Gualtieri: “Yo creo que es un material vivo, que se resiste a un orden estructural de lo que es un archivo. Por eso, tenemos la suerte de que la gente que trabaja en este archivo es flexible. Cuando se entra en este lugar se lee un cartel que yo pegué y que dice ‘usina permanente de caos creativo’, realmente es un archivo caótico. Pero caótico no quiere decir que no se encuentren las cosas” (entrevista, 7 de febrero de 2017). ¿Cómo generar una lógica de orden que no se oponga al caos? El CAEV es un

espacio que, a partir de la práctica, esboza respuestas posibles.



En el apartado siguiente analizamos tres series de tensiones, la primera, referida a los movimientos producidos por los diferentes usos del material, la segunda, describe los problemas de catalogación a través dos experiencias vinculadas a series del archivo, y la tercera se relaciona con las características específicas de la obra de E. A. Vigo.

Experiencias de hibridación

Encontramos la primera tensión a la luz de las actividades que se realizan en el CAEV y que implican tomas de decisiones y ordenamiento. El equipo interdisciplinario de voluntarios del CAEV realiza un trabajo de descripción, catalogación, ordenamiento, digitalización e investigación sobre el archivo, labor a partir de la cual se establecen los criterios de organización de sus diversas series. Sin embargo, otros procesos se suman para el conocimiento del archivo, como las muestras que se proyectan desde la misma institución y los préstamos para la realización de otras exposiciones. Esto produce trabajos de interpretación, reflexión y hasta descubrimiento de nuevos documentos. Finalmente, el interés de diversos investigadores nacionales e internacionales, también moviliza y genera nuevos saberes sobre el archivo, reflejados en trabajos académicos, tesis de grado y posgrado, y frecuentemente transformados en publicaciones de artículos y capítulos de libros.

Estos movimientos permanentes que implican un desplazamiento físico y simbólico del material, generan dificultades en el establecimiento de criterios lineales y definitivos en la organización del mismo. La aparición de elementos desconocidos e inexplorados hasta el momento, obliga a repensar no solo la estructura sino también la imposibilidad de abarcar el archivo en forma completa y prolongada. Como

sostiene Didi-Huberman, “[en el archivo] nos encontramos con frecuencia ante un formidable y rizomático archivo de imágenes heterogéneas, que sólo con dificultad puede ser dominado, organizado y comprendido, precisamente porque ese laberinto está compuesto tanto de intervalos y huecos como de material observable” (Didi-Huberman, 2007: 2).

Esto ocurre actualmente en la serie de documentos sonoros y audiovisuales de Vigo que están siendo estudiados y reunidos físicamente por primera vez en la recientemente creada “Audiovigoteca”. Esto implica abarcar un área hasta ahora poco conocida del trabajo artístico de Vigo, pensar una nueva serie documental y su vinculación con el resto del archivo.

En el mismo sentido, aparecen novedades a partir de la investigación que actualmente está desarrollando el equipo del CAEV para una futura muestra sobre arte correo, para la cual se encontraron manuscritos de Vigo donde teoriza sobre su práctica, explica la diferencia existente entre el arte correo y la “comunicación a distancia” y las razones de la utilización de este tipo de obras y su circulación, así como se lee y analiza la correspondencia donde debate con otros artistas del mundo sobre el arte correo. Este proceso, además de hacer aparecer nuevos documentos, implica un cambio en la interpretación del archivo.

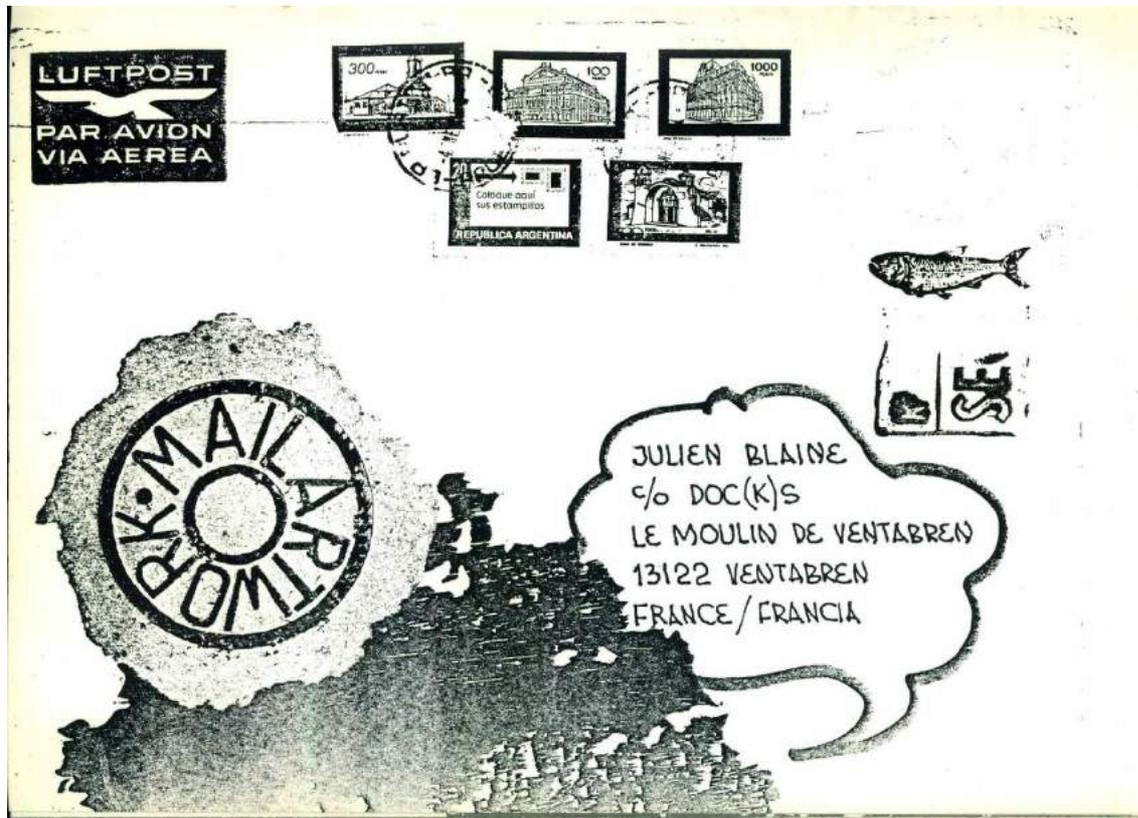
Otra serie que está siendo investigada por el equipo que arroja novedades para un conocimiento más profundo es la de libros artesanales. Se trata de libros editados por Vigo, de un solo volumen cada uno, donde el artista reescribió por completo y en algunos casos tradujo —con la ayuda de su esposa, Elena Comas— libros y artículos de otros teóricos o artistas. En esos nuevos libros, generados a partir de textos de otros autores, Vigo rediagramó, colocó imágenes, trabajó sobre la tabulación a la manera del caligrama y generó, así, nuevos volúmenes. Si bien estos libros habían sido descritos con anterioridad, nos encontramos actualmente en una labor de análisis minucioso de los mismos que implica también una articulación entre estos libros, los documentos del archivo y diversas obras artísticas.



A partir de estos trabajos que se configuran más como arqueológicos que puramente archivísticos, el propósito del arconte de conocerlo todo y abarcarlo por completo, se desvanece en la casi infinita multitud de documentos del archivo de Vigo. La idea de un archivo para el futuro, que solo será actualizado en el porvenir, se hace carne en el trabajo cotidiano y nos recuerda los vacíos más que los llenos.

La segunda tensión se basa en los problemas de catalogación, especialmente a partir de dos casos en los que se pone de manifiesto la tensión por el orden. El primero de ellos se relaciona con el trabajo preparatorio para la muestra *Edgardo Antonio Vigo: Usina permanente de caos creativo. Obras 1953 – 1997* realizada en el mes de mayo de 2016 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. En el año 2015 en el CAEV se estaba preparando la bibliografía para el catálogo de la misma, relevando todos los libros, publicaciones y catálogos existentes en el archivo donde figurara la obra de Vigo. Específicamente en la categoría arte correo–publicaciones, nos encontramos con la pregunta por cómo nombrar. En algunos de los catálogos y publicaciones no estaban reproducidas sus obras sino que se encontraba mencionado su nombre. Esto se debe a la particularidad de este tipo de obras donde los artistas enviaban sus direcciones postales para generar redes de intercambio, como es el caso de **Gazzeta** (1995) donde aparece la dirección postal de Vigo pero no sabemos qué obra envió, por lo que nos encontramos con el problema de la falta de títulos de los trabajos enviados. En otros, encontramos

reproducciones de obras de Vigo en publicaciones de tipo experimental, sin referencia a la autoría de Vigo ni al título de la obra. Esto dificulta la identificación y depende del ojo entrenado del archivista poder ubicar entre las páginas de estas publicaciones las obras que pertenecen a Vigo.



Una de las publicaciones que parecía tener la información completa, el Catálogo de la **1º Muestra Internacional de Mail Art en homenaje a Damaso Ogaz** (realizada en Venezuela en 1995), fue cotejada con la información contenida en la caja Biopsia del año correspondiente. Así, se encontró el texto original enviado por Vigo a dicha muestra, “Mi manera de ‘armar’ a Damaso Ogaz”, así como las especificaciones de la obra que envió con el texto, en este caso, “Graffiti”, información que no estaba contenida en el catálogo y que da cuenta de las redes y los problemas en el intercambio. La caja Biopsia, contaba, además, con las bases de la convocatoria y los datos del envío de Vigo. Lo anterior es solo un ejemplo de los múltiples cruces que se producen en el material que analizamos y problematizan la condición de totalidad del texto.

En relación con el segundo caso, tomando en consideración la serie Exposiciones, actualmente se trabaja en la sub serie *Expo Internacional de Novísima Poesía* que fuera coordinada por Vigo en el Instituto Di Tella en 1969. El criterio ha sido ordenarla según las categorías establecidas en el catálogo original, esto es: *Antologías y libros Teóricos*⁶⁵, *Catálogos*⁶⁶, *Libros*⁶⁷, por último *Revistas*⁶⁸. Por otra parte, conforman

⁶⁵ Material procedente de Bélgica, Brasil, Checoslovaquia, España, Estados Unidos y Suiza.

⁶⁶ Material procedente de Alemania, Argentina, Checoslovaquia, España, Inglaterra, Italia y México.

⁶⁷ Material procedente de Alemania, Argentina, Austria, Brasil, Canadá, Escocia, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Italia, Suiza, Uruguay y Venezuela.

⁶⁸ Material procedente de Alemania, Argentina, Bélgica, Brasil, Canadá, Checoslovaquia, Francia, Holanda, Inglaterra, Irlanda, Italia,

la serie, obras de más de cien poetas visuales y fónicos que participaron de la muestra. Estas se conservan en su montaje original y una última parte contiene los registros fotográficos. Para crear esta serie es necesario, como señalamos en el apartado anterior, un movimiento del material tanto de la Biblioteca de Poesía Visual como de la Hemeroteca, Fotografías y Obras, modificando la ubicación que hasta ahora tenía dicho material. Además, se ha tomado la determinación de digitalizar todas las obras y generar un archivo de referencias para los textos. Sin embargo, nos preguntamos, ¿cómo resolver, por ejemplo, la doble pertenencia de los documentos de poesía fónica que pertenecen a esta exposición y, simultáneamente, son parte de la nueva serie de documentos sonoros del archivo de Vigo?

La tercera tensión sobre la que trabajamos en esta ponencia se vincula con las características específicas de la obra —vanguardista y experimental— y los documentos que Vigo archivó referidos a ella. Si bien, como se dijo, las cajas *Biopsia* contienen información organizada por Vigo cronológicamente, donde año por año archivó toda su producción artística, profesional e intelectual en diversos tipos de documentos, la impresión de totalidad que esta serie genera, puede cuestionarse en tanto aparece nuevamente la necesidad de pensar en un *archivo flexible*.

Vigo implementó una práctica de utilización y reutilización de obras que pasaban antes por el archivo: comenzaban siendo acciones artísticas (“señalamientos”, *performances*, invitaciones a la acción de los espectadores), luego, su registro e instrucciones de acción se transformaban en documentos de archivo y finalmente, volvían a circular como nuevas obras ya archivadas pero todavía vigentes. La importancia que para Vigo tenía el registro documental y fotográfico de sus acciones efímeras se vincula íntimamente con el trabajo que realizaba con los expedientes como empleado de los tribunales judiciales.

La operación de reutilización de registros de obras convertía al archivo en parte del proceso artístico y la distinción entre obra y archivo —como una reminiscencia de la relación entre arte y vida— en estos casos nunca es clara. Así, en un desafío al trabajo de organización y clasificación del archivo, el propio Vigo intervenía desmontando la división obra/archivo.

Esto ocurre, por ejemplo, con la acción llamada Señalamiento X, “Del limonero” (1972), donde extrajo el jugo de varios limones, lo utilizó y luego lo reinyectó en las frutas, registrando todo el proceso fotográficamente. La obra inicial fue, entonces, la efímera acción del “señalamiento”. Una vez finalizada y registrada, organizó las fotografías, escribió un texto donde explicó el procedimiento y los archivó. Sin embargo, la archivación no cerró el proceso artístico, sino que Vigo tomó este registro, que incluía dieciocho fotos y su explicación, y lo envió para ser publicado como obra en la revista **Ghost Dance** (1972). En este, como en otros casos, la entrada y salida del archivo es una frontera lábil, una línea punteada que pasa de la obra al poder del archivo y de allí a una nueva obra.

Japón, Panamá, Suiza, Uruguay y Venezuela.



Este caso, que ya hemos analizado con mayor profundidad en un trabajo anterior (Bugnone, 2013), es una muestra del constante ir y venir entre la obra y el archivo de Vigo, visible en innumerables trabajos del artista.

Finalmente, vinculado con esta última tensión, se encuentran algunas publicaciones realizadas por Vigo que pueden identificarse al mismo tiempo como revistas y como obras, ya sea por su trabajo artesanal y manual, o porque conforman una obra colectiva con contribuciones de otros colegas, y terminan formando objetos semejantes a los libros de artistas. Asimismo, los libros artesanales de reescrituras y traducciones mencionados antes, ¿son simultáneamente libros no publicados y objetos de arte? ¿De qué modo operan las separaciones entre series del archivo cuando estas no son estancas ni claramente diferenciables?

Reflexiones sobre lo inclasificable

Las tensiones que hemos señalado en esta ponencia apuntan a problematizar la clasificación, la organización, la unicidad y completitud del archivo de Vigo. Frente a un aparente cierre sobre sí mismo, este archivo no hace más que abrir a la incertidumbre y el desconcierto, del mismo modo que Vigo pretendía hacerlo con su obra. La “revulsión” que Vigo propuso provocar a través de su arte, descolocar al público, hacerlo cuestionarse sus propios pasos y con esto, el *statu quo*, parece acechar también al archivo en su pretensión de organización.

A cada paso aparecen los huecos que muestran su imposibilidad, los usos más allá de la archivación, la debilidad de las certezas. En la medida en que crece el trabajo de investigación y circulación del archivo

–aumentados por su libre accesibilidad a través de la WEB– y en tanto el poder arcóntico se disloca por esta misma accesibilidad, la organización, clasificación y establecimiento de nombres certeros flaquean. La forma problemática en que el archivo muestra sus huecos, es el desafío constante del trabajo sobre el mismo.

Como sostiene Spieker, “los archivos no documentan la experiencia tanto como su ausencia; marcan el punto donde la experiencia falta de su propio lugar y lo que nos vuelve del archivo puede ser algo que desde el comienzo nunca poseímos” y se cuestiona: “¿Hay una parte del archivo que escapa al control del archivista, un ‘más allá del archivo’ que permanece inaccesible a sus herramientas de búsqueda?” (2008: 4). Esta pregunta debe ser enmarcada en el propósito de conciliar la vitalidad del archivo signada por el carácter mutable de sus materiales que aportan movilidad y permiten los desplazamientos, con la necesidad de establecer cierta organización de sus diferentes partes, una descripción de las mismas y una espacialidad para cada una que faciliten el conocimiento, el trabajo heurístico y la autonomía de quien quiera conocerlo, es decir, las condiciones de posibilidad para su legibilidad. Este intento responde a la idea de que lo inclasificable no sea un límite para el acceso al archivo, sino una forma de concebirlo y de practicarlo. Es por eso que hablamos tanto de problemas como de potencialidades.

La distinción entre un pasado cuidadosamente archivado y un presente en actividad, se dismantela en la formación de un archivo vivo, o mejor, un *archivo flexible*. Éste desencaja toda referencia cerrada al pasado, simbólica y materialmente abierto, poroso. Asimismo, desarma la pretensión de una organización perenne. La flexibilidad complejiza el trabajo metodológico al mismo tiempo que deja puertas entreabiertas para quien quiera entrar a lo que Vigo llamó la “usina permanente de caos creativo”.

Nota sobre las imágenes

Todas las imágenes incluidas en esta ponencia fueron tomadas en el CAEV con autorización para ser reproducidas.

Referencias bibliográficas

Bugnone, Ana (2013), “Edgardo Antonio Vigo: archivo / vanguardia”, trabajo leído en las VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y I Jornadas de Crítica Genética: “Las lenguas del archivo” (La Plata, 7 al 9 de agosto de 2013). Disponible en: <http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar/vi-jornadas-1/actas-2013/Bugnone.pdf/view?searchterm=None>

Bugnone, Ana; Santamaría, Mariana (2013), “Experiencia de preservación digital del archivo de Edgardo Antonio Vigo”, trabajo leído en las VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y I Jornadas de Crítica Genética: “Las lenguas del archivo” (La Plata, 7 al 9 de agosto de 2013). Disponible en: <http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar/vi-jornadas-1/actas-2013/Bugnone-Santamaria.pdf/view?searchterm=None>

Dalmaroni, Miguel (2009), “La obra y el resto (Literatura y Modos de Archivo)”, **Revista Telar**, nº 7–8, año VI, San Miguel de Tucumán, 2009/2010, pp. 9-30.

Derrida, Jacques (1997), **Mal de archivo. Una impresión freudiana**, Madrid, Trotta.

Didi-Huberman, Georges (2007), "El archivo arde". Trad. de Juan A. Ennis. Cátedra de Filología Hispánica de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP. Disponible en:

<http://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>

Real Academia Española (2014), **Diccionario de la Lengua Española**. Edición del Tricentenario. Versión en línea de la 23.ª edición.

Disponible en <http://dle.rae.es>

Spieker, Sven (2008), **The Big Archive. Art from Bureaucracy**, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.

Documentos de archivo

Birger, Jesch (coord.). **Gazzeta** (1995) (sin datos) [Catálogo].

Caja Biopsia 1995. Serie Documentos Personales, Archivo de Edgardo Antonio Vigo, Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

Instituto Torcuato Di Tella (1969), **Expo Internacional de Novísima Poesía 69**, Buenos Aires, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella [Catálogo].

Vigo, Edgardo Antonio (1972), "Tenth happening also called form the lemon tree – 1972. Performed July 22–27", **Ghost Dance**, n° 18, Estados Unidos. [Número dedicado al Señalamiento "Llamado del limonero"].

Vigo, Edgardo Antonio (1978), "1 2 3 4", **Evento 77**, Italia. [Catálogo].

Vigo, Edgardo Antonio (1995), "Mi manera de 'armar' a Damaso Ogaz" y "Grafitti", **1º Muestra Internacional de Mail Art en homenaje a Damaso Ogaz**. Maracaibo, Sala Manuel Puchi Fonseca. [Catálogo].

Entrevista

Entrevista realizada a Ana María Gualtieri por Julia Cisneros, el 7 de Febrero 2017, La Plata [inédita].